

## 传统文化与古典戏曲(七)

郑传寅

湖南人民出版社

—

议入于法，贵贱不同罚，轻重各有异。”[1]

我国古典哲学也是道德化的。古典哲学的奠基人是孔子。他以人生问题为核心，建构了古典哲学的大致框架，其兴趣主要在于人生伦常之“所当然”，而不在理性思辨之“所以然”。孔子哲学的实用性和孔子在古代社会的崇高地位，使古代哲人一直未能从根本上突破孔子所圈定的范围。我国古代大多数哲学家也是伦理学家，他们重“人道”而轻“天道”，以“人道”为本位去拟构充满伦理精神的“天道”，又用虚拟的“天道”来反证“人道”的天经地义。

“天降之衷，人修之道：在天有阴阳，在人有仁义；在天有五辰，在人有五官；形异质离，不可强而合焉。所谓肖子者，安能父步亦步，父趋亦趋哉！父与子异形离质，而所继者惟志。天与人异形离质，而所继者惟道也。”[2]把人类社会特有的道德现象强加给自然界，将道德原则看作自然界的普遍规律，是我国古典哲学的突出特点。

封建统治阶级以伦理道德制约人们的日常生活。人们的一言一行、一衣一饭都得讲究长幼有序、尊卑有等。因此，从皇帝到庶民的精神生活和物质生活都涂上了鲜明的道德化色彩。贾谊说：“奇服文章以等上下而差贵贱，是以高下异，则名号异，则权力异，则事势异，则旗章异，则符瑞异，则礼宠异，则秩禄异，则冠履异，则衣带异，则环佩异，则车马异，则妻妾异，则泽厚异，则宫室异，则床席异，则器皿异，则饮食异，则祭祀异，则死丧异。”[3]在这种浓重的道德化的文化氛围中生长的戏曲艺术走上道德化的道路，当然是不难理解的。

伦理道德既有时代性之异，也有阶级性之别，即使是相同的道德范畴，不同时代、不同的人群对其内涵的理解是颇不一致的，这也使古典戏曲与封建道德的关系呈现出复杂性。例如，“从一而终”，显然是封建道德，受到封建统治者表彰的不少“烈女”为此葬送了青春，有的甚至献出了生命（如那些杀身以殉亡夫者），其“吃人”的本质昭然若揭。然而，这一颇受诟病的封建道德准则却也包含着对爱情专一、忠贞的民主性精华，普通劳动者大多是从这样一

个角度去理解它的，因此，古典戏曲有时也用“从一而终”来批判背信弃义、见异思迁、贪淫破家的恶行。又如，在封建社会，爱国主义与忠君思想是紧相联系的，国难当头之时，戎马报国也就是效命朝廷，因此，有的剧作（如《精忠旗》等名作）在斥责卖国求荣的丑行，抒发抵御外侮的报国之志的同时，也宣泄了忠君王、颂圣朝的满腔政治热情。那些揭露权奸，歌颂忠臣的剧作就更是如此。

## 一 舍生取义的浩然正气

然正气

艺术是人创造的。创造主体的素质直接关系到艺术作品的质量。就一门艺术而言，创造者的群体素质必然影响这一艺术门类的品质。戏曲道德化倾向的形成正是以戏曲艺术家的道德化为前提条件的。儒家“舍生取义”的献身精神，培养了戏曲艺术家至大至刚的浩然正气，养育了“发愤以抒情”的戏曲艺术。

儒家以“义”为本。孔子以义配君子，认为义是君子必备的品质。“君子义以为质，礼以行之，孙以出之，信以成之，君子哉！”[4]“君子义以为上。君子有勇而无义为乱，小人有勇而无义为盗。”[5]“君子喻于义，小人喻于利。”[6]孔子是道德至上主义者，他要求人们在艰难困苦中不失其守，坚持原则。孔子“在陈绝粮，从者病，莫能兴。子路愠见，曰：‘君子亦有穷乎？’子曰：‘君子固穷，小人穷斯滥矣’。”[7]孔子以“仁”为伦理道德的核心。认为志士仁人在生命与仁道相妨时，决不可贪生怕死。“志士仁人，无求生以害仁，有杀身以成仁。”[8]孟子作为儒学大师，更是高举起道德至上的儒家旗帜。在他看来，义不只是重于利，而且是高于一切的。君子不仅要重义轻利，而且当义与生命相冲突时，应该毫不犹豫地“舍生取义”。《孟子·告子上》说：“生亦我所欲也，义亦我所欲也；二者不可得兼，舍生而取义者也。”仁的本义是指人与人之间的亲爱和谐，孔子把它作为最高道德范畴，包含极广，有忠、恕、孝、悌、恭、宽、信、敏、惠、智、勇等内容。义的本义是宜，亦即合理、适当之意。孔子、孟子所说的“重义”、“取义”，主要是指一事当前，须首先考虑当为不当为，而不是考虑可为不可为，亦即不应计较个人的利害得失。当为者，虽明知不可为而为之，乃至万死而莫辞，不当为者，虽百利而却步。当与不当之辨在于是否符合各种具体的伦常规范和道

德准则。

伦理道德以调整自己与他人、个人与社会的关系为目标。因此，它不是基于人的生理需求，而是以节制个人欲望的方式去求得自己与他人、个人与社会的和谐。因此，真正要做到以道德为人生之第一要义，并非易事。孔子曾经多次发出过这样的喟叹：“知德者鲜矣”；“已矣乎！吾未见好德如好色者也。”[9]为此，孔、孟都把道德修养视为人实现道德化的必由之路。孔子认为，道德修养的主要方式是“克己”、“修己”、“内省”，这样才能养成“坦荡荡”的君子之性。有了这种深厚的修养功夫，也就有了巨大的精神力量。孔子说：“三军可夺帅也，匹夫不可夺志也”。[10]这里所说的“志”并不是指人的个性，而是指原则、操守、意志。孟子则认为，道德修养要养成沛然莫之能御的“浩然之气”。《孟子·公孙丑上》说：“夫志，气之帅也；气，体之充也。夫志至焉，气次焉；故曰：‘持其志，无暴其气。’……‘我善养吾浩然之气。’‘敢问何谓浩然之气？’曰：‘难言也。其为气也，至大至刚，以直养而无害（养之以义，不以非义的事去损害它），则塞于天地之间。其为气也，配义与道；无是，馁也。是集义所生者，非义袭而取之也。行有不慊于心，则馁矣。’”有至大至刚充塞于天地之间的浩然之气居于胸臆，言行举止气度风神必不同于巧言令色、卑鄙委琐之徒：庄严伟岸，气宇轩昂，但又刚而无虐，简而无傲；既蔼蔼然平易可近，又凛凛然不可侮慢。

舍生取义的思想培养了重操守，尚气节，抗拒邪恶，虽死无憾的“殉道”精神，造就了一代又一代民族精英。他们面对邪恶，正气凛然，置个人生死于度外，为真理、为民族大义而献身。他们有的在国难当头之际，挺身而出，毅然走上疆场，挽救民族危亡，有的在昏君当朝，奸臣贼子横行无忌之时，拍案而起，仗义执言，为民请命。譬如，宋末的文天祥抗元被俘，在狱中写下了著名的《正气歌》：“时穷节乃见，一一垂丹青：在齐太史简，在晋董狐笔，在秦张良椎，在汉苏武节；为严将军头，为嵇侍中血，为张睢阳齿，为颜常山舌；或为辽东帽，清操厉冰雪；或为出师表，鬼神泣壮烈；或为渡江楫，慷慨吞胡羯；或为击贼笏，逆竖头破裂。”[11]其《过零丁洋》有千古传颂的名句：“人生自古谁无死，留取丹心照汗青。”[12]封建社会这些铁骨铮铮的仁人志士是民族的脊梁，在他们身上集中体现了中华民族的优秀品质。但是，他们崇高的精神境界正是孔孟之道所养成，这一点可从文天祥身上见出。文天祥

被俘后宁死不降，就义时身怀一赞，文中曰：“孔曰成仁，孟云取义，惟其义尽，所以仁至。读圣贤书，所学何事？而今而后，庶几无愧！”[13]

我国古代戏曲艺术家也深受儒家舍生取义思想的影响。尽管他们“门第卑微，职位不振”，但多以“君子固穷”为训，在邪恶势力面前，绝大多数人都不肯同流合污、丧失气节，“枉己屈道以从势”。虽然不能像岳飞、文天祥等民族英雄那样驰骋疆场，报效国家。但是，凭手中“三寸枯管”，我国古代戏曲艺术家也谱写了一篇又一篇斥奸骂佞，剪恶除暴，礼赞忠魂的“正气歌”。他们在黑暗势力和异族外侮面前所表现出来的浩然正气，至今令人荡气回肠。

我国戏曲艺术家作为一个知识群体，自古即有推崇气节的风尚。早期戏曲艺术家的生平事迹大多湮灭无闻，但从零星的记载中亦可约略窥见其气节和傲骨。钟嗣成《录鬼簿》记述与其相知的“名公才人”时，多赞赏其“胸次”和“浩然之志”。如：宫天挺“豁然胸次扫尘埃”；郑光祖“为人方直……名香天下”；曾瑞“志不屈物，故不愿仕。……更心无宠辱惊，乐幽闲不解趋承”；陈以仁“不求闻达”；施惠“道心清静绝无尘”；黄天泽“郁郁不得志……一心似水道为邻，四体如春德润身”；沈拱“惟不能俯仰，故不愿仕。”[14]无名氏《录鬼簿续编》记钟嗣成“杜门养浩然之志……其德业辉光，文行温润”；刘君锡“家虽甚贫，不屈节”。[15]关汉卿、马致远、王实甫、高则诚、汤显祖、孔尚任、洪昇等剧坛巨匠以及王骥德、李贽、金圣叹等戏曲批评大家，大多是清高孤傲、卓然不群的文人学士。譬如，汤显祖几次进京应试，首辅张居正都企图利用汤显祖为自己的儿子扬名，然而，“木强”的汤显祖却不肯趋炎附势，十分厌恶这种奴颜卑膝，求荣逐利的无耻行径。他以贞洁的处女自况，宁可栖身草庵，也决不干那种“盗食致饱，窃衣取温”[16]的勾当，以致落榜。近代戏曲艺术家更加注重操守和气节。梅兰芳在敌伪统治时期，蓄须明志，坚拒演出，表现了崇高的民族气节。古代戏曲艺术家中并不是完全没有那种奴颜卑膝、乞食于权门的“帮闲”者，但应该说，他们当中的绝大多数人是不屑于此道的，他们借以立身处世的正是儒家的节操观念。孔子说：“富与贵，是人之所欲也，不以其道得之，不处也。贫与贱，是人之所恶也，不以其道得之，不去也。”[17]孟子说：“士穷不失义，达不离道。”[18]“居天下之广居，立天下之正位，行天下之大道；得志，与民由之；不得志，独行其道。富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈，此之谓大丈夫。”

[19]儒家这一思想的核心仍然是仁、礼、信、义、忠、勇等封建道德思想，它培养了大量的效忠封建统治者的“忠臣义士”，但其中也闪耀着追求崇高理想，讲操守、重气节的理性主义之光和无私无畏、不屈不挠的斗争精神，在面临外侮和民族危亡的关键时刻，这一民主性精华大放异彩，照亮了一大批仁人志士的人生道路，造就了一批令人敬仰的民族英雄，也照亮了正直的戏曲艺术家的人生道路。

舍生取义的浩然正气，更主要的是体现在戏曲创作上。

儒家以下对上的敬畏、顺从为义，犯上作乱，忤逆君上，为大逆不道。忠君成为每个社会成员的最高义务和最高道德。《孟子·滕文公下》说：“无父无君，是禽兽也。”《孟子·尽心上》说：“人莫大焉亡亲戚君臣上下”。从这个意义上说，儒家的仁义道德确实是一把杀人不见血的软刀子，它的本质是“吃人”。它培养奴性、顺民，把人变成非人——封建统治阶级的驯服工具。这一思想对于维护君君臣臣、父父子子的封建统治秩序，确实起了极其重要的作用。但是，这并不是儒家处理君臣、贵贱、上下关系准则的全部。儒家并不赞成一味盲目顺从的“愚忠”，更反对为了讨得人主之欢心而曲意奉迎。“臣事君以忠”，必须以“君使臣以礼”为前提，假如，君主不仁不义，臣下不但应该不顺从他，而且应“恶”、“谏”、“犯”、“违”、“去”，直至鼓起大勇诛之，杀之。《论语·宪问》记载，当子路问孔子应如何事君时，孔子回答说：“勿欺也，而犯之。”唯唯诺诺，不讲原则，不能算是仁，只有敢恨敢爱的人，才能算是仁人。《论语·里仁》说：“唯仁者能好人，能恶人。”

“恶不仁者，其为仁矣。”敢于“恶”不仁的昏君和乱臣贼子也就是仁。如果昏乱的君主为所欲为，臣下不敢违拗，则可能导致“丧邦”。《孟子·万章下》说：“君有大过则谏，反复之而不听，则易位。”“君有过则谏，反复之而不听，则去。”对于那些只顾自己享受，而不管老百姓死活，“率兽而食人”的独夫民贼，则不是犯颜直谏或者离他而去的问题，而是应该诛杀他。

《孟子·梁惠王下》说：“齐宣王问曰：‘汤放桀，武王伐纣，有诸？’孟子对曰：‘于传有之。’曰：‘臣弑其君，可乎？’曰：‘贼仁者谓之贼，贼义者谓之残。残贼之人谓之一夫。闻诛一夫纣矣，未闻弑君也’。”孟子讨厌在权贵面前直不起腰来的奴性。《孟子·尽心下》说：“说大人，则藐之，勿视其巍巍然。”《国语·晋语》说：“事君者从其义，不阿其惑。”《荀子·臣

道》说：“从道不从君。”程颐《伊川易传》卷一《象》说：“大人当否，则以道自处，岂肯枉己屈道，承顺于上？”可见，“道”、“义”是处理君臣上下关系的准则。“大人”不行其道，背离仁义，臣下应无所畏惧地捍卫仁义，决不可枉己屈道，一味媚上。

藐大人，诛独夫的大无畏精神，成为封建社会正直的文人学士同黑暗势力作坚决斗争的思想武器，它对古典文艺的创作产生过一定的积极影响，使得歌功颂德，粉饰太平的封建文坛上，还能够听得见社会良心的呼喊。其中，呼喊得最为有力的恐怕就是古典戏曲。诗词、散文主要属于贵族。封建社会的有些知识分子写诗作文并不是真正献身于文学事业，而是为了科考得中，或以文会友——结交社会名流。因此，诗词、散文是他们跻身官场的敲门砖，他们的诗文不得不千方百计投当权者之所好。正是由于这个原因，尽管诗词、散文中也不乏抨击权贵，针砭时弊的力作和写景抒情的美文，但就总体而言，温柔敦厚，怨而不怒，劝百讽一是其主导倾向。戏曲是被压迫被剥削的下层劳动群众养育的艺术，因此，在思想倾向上，尽管未能彻底摆脱封建思想的渗透，但观其大势，戏曲明显不同于主要取悦上流社会的诗词、散文。戏曲剧目中虽然亦不乏“为圣天子粉饰太平”的“媚上”之作，但就总体而言，戏曲与温柔敦厚的诗文不太一样，它更富有批判精神和“怨愤”特色，有大量的剧目把批判的矛头指向权豪势要和封建礼教，有力地揭露了祸国殃民的奸臣贼子的丑恶嘴脸和封建社会的黑暗统治，洋溢着不肯低眉顺眼，枉己屈道，承顺于上的浩然正气。

犯颜直谏，谏匡正，是戏曲的一个优良传统，被许多戏曲史家视为剧戏之始的“优孟衣冠”，就是借滑稽表演进行讽谏的突出例证。《史记·滑稽列传》还记载了优孟谏楚庄王欲以大夫之礼葬马，和优旃谏秦二世欲漆城、扩大苑囿，且终于促使他们改变了荒唐主意的故事。如果说，优孟、优旃的“谈笑讽谏”还带有怨而不怒、温柔敦厚的性质的话，那么，这一传统到了宋杂剧中便朝着斥奸骂佞的方向大大发展了。岳珂《桯史》卷七载：“秦桧以绍兴十五年四月丙子朔，赐第望仙桥，丁丑，赐银绢万匹两，钱千万，綵千缣。有诏就第赐燕，假以教坊优伶。宰执咸与。中席，优长诵致语，退。有参军者前，褒桧功德，一伶以荷叶交椅从之。诙语杂至，宾欢既洽，参军方拱揖谢，将就椅，忽坠其幞头，乃总发为髻，如行伍之巾，后有大巾，环为双叠胜。伶指而

问曰：‘此何环？’曰：‘二圣环。’遽以扑击其首，曰：‘尔但坐太师交椅，请取银绢例物，此环掉脑后可也？’一坐失色。桧怒，明日下伶于狱，有死者。于是语禁始益繁。”这里所说的“二圣”指被金人掳去的赵佶（徽宗）、赵桓（钦宗）二帝。“迎还二圣，收复失地”是主战派将领岳飞的战斗口号。此时，岳飞已被秦桧谋害，秦桧是握有重权的当朝宰相，而且又因议和初成，颇得昏君赵构宠信。但杂剧艺人敢于藐视这位炙手可热的奸臣贼子，以舍生取义的大勇，当面斥责秦桧，喊出了人民的心声，正气沛然莫之能御。又如宋周密《齐东野语》载：“宣和中，童贯用兵燕蓟，败而窜。一日内宴，教坊进伎。为三四婢，首饰皆不同。其一当额为髻，曰：‘蔡太师家人也。’其二髻偏坠，曰：‘郑太宰家人也。’又一人满头为髻如小儿，曰：‘童大王家人也。’问其故，蔡氏者曰：‘太师觐清光，此名朝天髻。’郑氏者曰：‘吾太宰奉祠就第，此懒梳髻。’至童氏者曰：‘大王方用兵，此三十六髻也。’”童贯是北宋末年的大将军，他奉命带领军队抵御外侮，却只会逃跑。

“三十六髻”是“三十六计”的谐音。即使是面对最高统治者，戏曲艺术家也敢于言己所欲言，表现出一身正气。洪迈《夷坚志·优伶箴戏》载，宋徽宗昏庸无道，搜刮天下奇珍，以养一己之欲，百姓极其痛苦。一日，宫廷举宴，教坊优伶进杂剧。“又尝设三辈为儒、道、释，各称诵其教。儒曰：‘吾之所学，仁义礼智信，曰五常。’遂演畅其旨，皆采引经书，不涉媒语。次至道士，曰：‘吾之所学，金木水火土，曰五行。’亦说大意。末至僧，僧抵掌曰：‘二子腐生常谈，不足听。吾之所学，生老病死苦，曰五化。藏经渊奥，非汝等所得闻，当以观世佛菩萨法理之妙为汝陈之，盍以次问我。’曰：‘敢问生？’曰：‘内自太学辟雍，外至下州偏县，凡秀才读书者，尽为三舍生，华屋美饌，月书季考，三岁大比，脱白挂绿，上可以为卿相。国家之于生也如此。’曰：‘敢问老？’曰：‘孤独贫困，必沦沟壑。今所在立孤老院，养之终身，国家之于老也如此。’曰：‘敢问病？’曰：‘不幸而有病，家贫不能拯疗，于是有安济坊，使之存处，差医付药，责以十全之效。其于病也如此。’曰：‘敢问死？’曰：‘死者人所不免，唯穷人无所归，则择空隙地为漏泽园，无以敛，则与之棺，使得葬埋。春秋享祀，恩及泉壤。其于死也如此。’曰：‘敢问苦？’其人瞑目不应，阳若恻怛然。促之再三，乃蹙额答曰：‘只是百姓一般受无量苦。’”据说，宋徽宗看了优伶的这段表演，“恻

然长思”，虽然心中不大痛快，但最终还是没有惩处这些“犯上”的演员。

教坊是皇家“剧团”，供职艺人之衣食完全仰仗官方，于“御前作俳”之时，尽管艺人们有骨鲠在喉，不吐不快，但投鼠忌器，有所避讳，乃情所不免。然而，即便如此，教坊优伶舍生取义的浩然正气仍可感可佩。假如我们把目光移向面对大众的民间勾栏瓦肆，古代戏曲艺术家舍生取义的浩然正气，更是溢满乾坤了。南戏和元杂剧对弃亲背妇、另娶权门的新贵和无恶不作的权豪势要的斥责和控诉，无论是深度上还是广度上，都大大超过“御前作俳”的宋杂剧远甚。

“富贵易妻”是封建社会一个司空见惯的现象。封建统治集团为了争取更广泛的支持，通雇科举考试等方式，网罗中下层知识分子，致使一批出身贫寒的文人得以跻身上流社会。这些人与盘根错节的上流社会一向没有多少瓜葛。为了站稳脚根，发迹变泰的新贵多以“结亲权门”的方式，去密切自己同统治集团的关系，而统治集团中人，为了巩固和扩大自己的势力，也乐于与这些新贵联姻。“朝为田舍郎，暮登天子堂”的新贵们来自民间，他们的父母，特别是他们的糟糠之妻，是他们发迹之后与民间保持联系的一根“脐带”。但这些人一旦发迹，大多要立即斩断这根“脐带”。于是，背亲弃妇，另娶权门的悲剧便一个接着一个地发生。自宋室南迁之后，原来较少有仕进机会的南方寒族，纷纷挤进封建统治集团。这些人“一阔脸就变”，封建统治集团与下层人民的矛盾，在这些新贵们的婚姻问题上尖锐地反映出来。与劳动大众声息相通的南方民间戏曲艺术家，十分敏锐地抓住了这个题材，对那些背亲弃妇的衣冠禽兽作了无情的鞭挞。背亲弃妇，另娶权门首先是一种政治行为，标志着新贵们与自己原先所属的阶级“划清界限”，其次才是一种道德行为——忘恩负义。可是南戏作家一般都着眼于伦理道德，重在谴责新贵们的背信弃义，嫌贫爱富。这些新贵在发迹之前，并不都是道德败坏的浪荡子和薄情汉，他们曾经与糟糠之妻生死与共，贫寒相守。善良痴情的妻子为了让丈夫专心攻读，进京赴考，有的拿出来之不易的积蓄，有的挑起全部的生活重担，有的甚至剪下秀发变卖。可是，这些人一旦进举得官，立即变得无情无义，他们不仅抛弃情意绸缪的妻子，而且以怨报德，欲将她们置于死地，以图彻底摆脱纠缠，斩除重婚权门的后顾之忧。《赵贞女》中的蔡伯喈马踏赵贞女，《张协状元》中的张协以暗剑砍杀王姑娘，《王魁负桂英》中的王魁一纸休书，逼死了桂英，《三



负心陈叔文》中的陈叔文把兰英推入江中淹死；《李勉负心》中的李勉用鞭子打死韩氏。元杂剧《潇湘雨》中的崔通重婚权门，诬发妻翠鸾为逃奴，且欲置其于死地。〔20〕戏曲艺术家对这些衣冠禽兽的愤恨，不只是表现在对这些新贵背信弃义的丑恶嘴脸的揭露上，也表现在对其罪恶行径的惩处上。有的剧目让受害者的冤魂活捉负心的新贵，使其遭受阴曹地府的惩罚，有的剧目请出愤怒而公正的雷神，轰隆一声将衣冠禽兽劈死，后世有些剧目（如《秦香莲》）则让铁面无私的清官将负心者处以极刑。戏曲舞台成了严正的道德法庭，成了社会的良心所在。

南戏和元杂剧对权豪势要的鞭挞又比南戏对负心者的斥责更加大胆、猛烈和深刻。戏曲舞台上的权豪势要大多是些泼皮无赖，他们凶恶、无耻、下流、愚蠢，这些人生活条件优裕，饱食终日，无所事事，整天就是寻衅滋事，混世作恶。请看他们的“自画像”。

《鲁斋郎》中的鲁斋郎：

花花太岁为第一，浪子丧门再没双；街市小民闻吾怕，则我是权豪势要鲁斋郎。小官鲁斋郎是也。随朝数载，谢圣恩可怜，除授今职。小官嫌官小不做，嫌马瘦不骑，但行处引的是花腿闲汉，弹弓粘竿，儿小鹞；每日价飞鹰走犬，街市闲行。但见人家好的玩器，怎么他倒有，我倒无？我则借三日玩看了，第四日便还他，也不坏了他的。人家有进骏马雕鞍，我使人牵来，则骑三日，第四日便还他，也不坏了他的。我是个本分的人！

《蝴蝶梦》中的葛彪：

有权有势尽着使，见官见府没廉耻，若与小民共一般，何不随他带帽子？自家葛彪是也。我是个权豪势要之家，打死人不偿命，时常的则是坐牢。今日无甚事，长街市上闲耍去咱。

《陈州糶米》中的刘衙内：

花花太岁为第一，浪子丧门世无对，闻著名儿脑也疼，则我是有权有势刘衙内。小官刘衙内是也。我是那权豪势要之家，累代簪缨之子，打死人不要偿命，如同房檐上揭一个瓦。

很显然，权豪势要对下层劳动人民的危害比起其他邪恶势力来要严重得多。发迹变泰的新贵对糟糠之妻的遗弃，在封建社会虽然并非个别现象，但真正身受其害者，毕竟只是少数。腐朽黑暗的封建社会却随时可以“生产”出一

批又一批泼皮无赖。这些无恶不作的歹徒随时可能给每一个贫苦的家庭带来不幸。而且，这些人大多是有权有势的，他们的罪恶得到封建统治集团乃至其总头子封建皇帝的支持、包庇，故可以播向社会的每一个角落。对他们的揭露和鞭挞，意义也就更加重大，同时也更需要勇气和胆略。单从上面的“自画像”中也可以看出，我国古代戏曲艺术家对这些窃居高位的权豪势要充满愤恨、轻蔑和厌恶，对他们的愤怒控诉和诅咒表现出古代戏曲艺术家不畏权势，不避艰险，疾恶如仇的浩然正气。正是因为有了这股“配义与道”的浩然正气，我们才可以从他们留给我们的旷世杰作中倾听到时代的惊雷，感受到时代脉搏的阵阵搏动。请听关汉卿借窦娥之口发出的呼喊：

天地也，只合把清浊分辨，可怎生糊突了盗跖颜渊。为善的受贫穷更命短，造恶的享富贵又寿延。天地也，做得个怕硬欺软，却原来也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地？天也，你错勘贤愚枉做天！

关汉卿等元代杂剧作家，“既不是像屈原那样带着先民的天真，也不是像蔡琰那样只是带着个人的不幸，而是代表着一种浩然正气。”[21]他们面对黑暗现实和握有重权的统治者，挺身而出，敢于抗争，英勇顽强，勃发出凛然正气，令人钦敬。

舍生取义的浩然正气在抒写亡国之恨，鼓舞复仇之志，讴歌冰雪之节的历史剧中得到了更辉煌的表现。

儒家对华夏文明充满感情和自信心，以为华夏居天下之中心，四周均为断发文身、茹毛饮血的未开化的“蛮族”。东有“东夷”，南有“南蛮”，西有“西戎”，北有“北狄”。宋石介《中国论》说：“天处乎上，地处乎下，居天地之中者曰中国，居天地之偏者曰四夷。四夷外也，中国内也。”华夏之所以得名，正在于文明程度远远高于四夷。《左传·定公十年》：“裔不谋夏，夷不乱华。”疏：“夏，大也。中国有礼仪之大，故称夏；有服章之美，谓之华。华、夏一也。”从中可以看出，儒家对本民族文化有一种强烈的自豪感和自信心。正是因为这种文化优越感十分强烈，儒家要求在华夷关系上“严华夷之辨”，只能“用夏变夷”，决不可“以夷变夏”。《孟子·滕文公上》把这一思想概括为：“吾闻用夏变夷者，未闻变于夷者也。”这一思想在历史上既起过捍卫民族文化传统、保持民族文化的主体性的积极作用，也造成了尊夏攘夷，夜郎自大，闭关锁国的严重后果。就其对古典戏曲的影响而言，虽然也有

“尊夏攘夷”的消极的一面，但积极面是主要的。它激发了戏曲艺术家在异族入侵面前，坚守民族气节，弘扬民族正气，伸张民族大义的崇高精神，谱写了我国戏曲史上灿烂的篇章。在我国古代历史上，汉民族一直是主体，异族曾先后两次入主华夏（这里只就少数民族对全国政权的控制而言），一次是元蒙贵族，另一次是满清贵族。这两个贵族集团所代表的文明远远落后于中原文明。由于汉族统治集团昏庸腐败，本来优越于“四夷”的华夏文明却抵挡不住来自塞外的金戈铁马。华夏文明被野蛮的铁蹄踏碎，“以夷变夏”的严酷现实深深地刺痛了汉族戏曲艺术家的民族自尊心。他们满腔热血，满腔怒火，毅然拿起笔来讴歌严操守，重气节的王昭君、苏武、李香君；抵御外侮、精忠报国的岳飞、文天祥、杨家将；胸怀大义、临危不惧、存亡继绝的程婴、公孙杵臼；痛斥屈节事夷，为虎作伥，谋害忠良的奸臣贼子毛延寿、秦桧、安禄山，其威武不屈的浩然正气充塞于天地之间。

## 二 善恶分明的人物

### 形象

戏剧是造型艺术。人物是戏剧舞台的灵魂，没有人物也就没有戏剧。戏剧舞台人物形象存在多种差异性，剧作家、剧目以及时代等因素的差异均会导致戏剧人物形象的差异。然而，戏剧舞台人物作为人的创造物，作为文化的一种载体，必然会受到文化传统，精神气候等因素的影响。同一文化圈中的戏剧人物形象，尽管千差万别，但总会有某些相似之处，就像同一地域、同一气候范围内的植物，尽管品种繁多，特性各异，但又具有某些相同点一样。假如把我国古典戏曲人物集中在一起，作总览式的整体性考察，我们会发现，尽管他们千差万别，但仍可明确地区分为两大类——好人（善）与坏人（恶）。忠奸判然，正邪有辨，善恶分明，正是古典戏曲人物形象的突出特点。李渔说：

“窃怪传奇一书，昔人以代木铎，因愚夫愚妇识字知书者少，劝使为善，诫使勿恶，其道无由，故设此种文词，借优人说法，与大众齐听，谓善者如此收场，不善者如此结果，使人知所趋避”。在谈到剧作家构思要“设身处地”、“梦往神游”时，李渔又说：“立心端正者，我当设身处地，代生端正之想，即遇立心邪辟者，我亦当舍经从权，暂为邪辟之思。”[22]诚如李渔所论，戏曲的矛盾冲突大体上是善与恶——二元对立模式，舞台人物形象主要是两大类——善与恶（忠与奸、正与邪）。这一特色具体表现在以下两个方面：

第一，公忠者雕以正貌，奸邪者刻以丑形。

善与恶是最基本的道德现象。它既是道德评价的重要标准，也是道德教育的根本依据。在良心、公正、正义、义务、正当、荣辱等道德范畴中，善与恶始终占据中心位置，是这些道德范畴的主题。因此，人们观察社会，评判是非不可能离开这个最基本的标准。以人为对象的艺术，不可能完全抛弃这个标准。但是，文化环境不同，时代不同，对人物善恶面貌的表现也会有差别。西方戏剧人物也有善与恶之分，但往往不够“纯粹”——好人也会犯错误，坏人有时也会有“良心发现”，有些人物很难单纯用善与恶去加以区分。在西方戏剧舞台上，既不是绝对的好人，也不是纯粹的坏人的人物形象是大量的，而且“人品”往往是通过人物自身的行动“暗示”出来的，多半显得比较隐蔽，需要观众在把握全剧的前提下，去判断其善恶正邪。因此，一部剧作没有演完，观众一般不大容易明确地区分台上人物的善恶。西方戏剧既有善与恶的伦理冲突，也有性格和情感的纠葛，还有人与命运的冲突，而且大多不是二元对立，而是错综复杂、多元交织的。古代戏曲人物的善恶正邪则通常是“穿”在身上，“画”在脸上，“挂”在嘴上的。它不仅能够靠演员的形体动作演出来，还可以用乐队的锣鼓点子“打”出来。譬如，戏台上的官吏一般都戴乌纱帽，以帽翅区分善恶正邪是常见的方式。清官的帽翅通常为方形，以之象征人品方正，贪官的帽翅大多为圆形，以之象征行为邪辟。他们一出场，观众即可一眼看出其善恶正邪。又譬如，戏曲人物（特别是主要人物）初次上场，一般都要“自报家门”，他不仅仅是介绍事件缘由，姓甚名谁，籍贯家口，同时，还要把自己的人品明确地“亮”给观众，不是让观众通过对全剧的把握，自己去辨别台上人物的善恶正邪。元王仲文《救孝子》杂剧中，拐骗妇女的赛卢医不仅形容猥獠，而且一上场就“自我暴露”说：“我是赛卢医，行止十分低，常拐人家妇，冷铺里做夫妻。”贪官巩得中一上场就说：“小官姓巩，诸般不懂，虽然做官，吸利打哄。”平反冤狱的清官王偁然上场时则如是说：“老夫乃王偁然是也。自出身以来，跟随郎主，累建奇功。谢圣恩可怜，官拜大兴府尹之职。老夫今奉郎主之命，随处勾迁义细军，不敢久停久住，收拾鞍马，便索走一遭去来。上马践红尘，勾迁义细军。亲承郎主命，岂敢避辛勤。”像轱轳的例子，古典戏曲剧目中俯拾即是。总之，从剧本创作到舞台表演，戏曲对人物的道德褒贬十分鲜明，剧作家和演员都力图使人物的善恶正邪形之于外，一望

而知。这一方法也正是我国古典艺术（诸如影戏、木偶戏、人物画、人物雕塑、说唱、小说等）所共同袭用的。灌圃耐得翁《都城纪胜·瓦舍众伎》说：“凡影戏乃京师人初以素纸雕簇，后用彩色装皮为之，其话本与讲史书者颇同，大抵真假相半，公忠者雕以正貌，奸邪者与之丑貌，盖亦寓褒贬于市俗之眼戏也。”[23]吴自牧《梦粱录》卷二十《百戏伎艺》也说：“更有弄影戏者，元汴京初以素纸雕簇，自后人巧工精，以羊皮雕形，用以彩色妆饰，不致损坏……其话本与讲史书者颇同，大抵真假相半，公忠者雕以正貌，奸邪者刻以丑形，盖亦寓褒贬于其间耳。”[24]寓褒贬于世俗之眼的方法，以及由这一方法所创造的“公忠者雕以正貌，奸邪者刻以丑形”的大量作品，培养了我国古代观众独特的欣赏习惯——人们要求人物一露面就给读者、观众一个明确的印象：这个人是好人还是坏人。假如看完了一部作品，这个问题还没有得到十分明确的答案，观众、读者就会大为不快。

第二，个性从属于人品。

“个性”一词是近代随着西学东渐才传入我国的新术语。此前，我国论人，使用的主要是人品、人格、人性、人伦等概念。晚清之世，严复等先驱者在翻译介绍西学新知时，发现凡是表达个性解放的概念，不仅在国人的意识中根本就不存在，而且在古代汉语中也很难找到对应的语汇。有些语汇虽然字面相同或相近，但它们的含义却是相差殊远，有的甚至是尖锐对立的。譬如，古汉语中有“民主”一词，但其含义与西方的“民主”一词是尖锐对立的。《尚书·多方》曰：“天惟时求民主，乃大降显休命于成汤……乃惟成汤，克以尔多方，简代夏作民主。”这里所说的“民主”是指“民之主宰”，亦即像夏桀、商汤那样“王天下”的“天子”疏：“桀残虐于民，乃惟成汤，能用汝众方之贤人，大代夏桀，作天下民主。”这里的“民主”就是指做天下人的主子。人品、人格与个性虽然都用来论人，但其含义却是很不相同的。个性主要是指个体独特的心理特征和存在方式，是个体区别于他人的独特性；人品、人格含义庶几近之，主要是指个体从属于群体的状态，是人的群体性或曰社会性在个体中的显现。[25]对个性的重视，是人类进步的一个重要标志，它意味着对人身隶属观念的否定和对个体独立性的肯定。因此，个性作为一面解放的旗帜，在西方也只是资产阶级登上政治舞台之后才有的事。马克思在《德意志意识形态》中说：“有个性的个人与阶级的个人的差别，个人生活条件的偶然

性，只是随着那个自身是资产阶级产物的阶级的出现才出现的。”[26]但这一事实并不说明古人没有个性，而只是说明，封建社会对人的社会性或曰隶属性、依附性的重视，远远超过了对人的独立性的重视，或者说，在封建社会，人的独立性是被忽视、被压抑的，人的隶属性或曰共性，社会性则是被夸大和强化了。马克思在《〈政治经济学批判〉导言》中说：“我们越是往前追溯历史，那末，个人，因而也就是进行着生产的个人，似乎越不独立，越是隶属于一个较大的整体。”

我国古典戏曲中的人物大多是某种人格类型的代表。关羽是忠义勇武者的代表，包拯是清廉刚直者的代表，曹操是奸诈阴险者的代表，陈世美是忘恩负义者的代表，红娘是成人之美者的代表，娄阿鼠是邪辟卑鄙者的代表……人格类型的代表不能说是完全没有个性的，我们很难简单地把这些人物一概斥之为某种伦理道德观念的图解和号筒。许多戏曲人物是有血有肉，栩栩如生的。他们至今仍“活”在千百万劳动群众的心中，有的甚至成了一直在生活中流行的“共名”。譬如，红娘成了热心快肠，牵线搭桥，促成秦晋之好者的“共名”，包青天成了铁面无私，刚正不阿的清官的“共名”，陈世美成了背弃糟糠，攀龙附凤者的“共名”。此外，窦娥（《窦娥冤》）、赵盼儿（《救风尘》）、张生、莺莺（《西厢记》）、程婴（《赵氏孤儿》）、贾仁（《看钱奴》）、倩娘（《倩女离魂》）、赵五娘、蔡伯喈（《琵琶记》）、西施（《浣纱记》）、陈妙常（《玉簪记》）、杜丽娘（《牡丹亭》）、李香君（《桃花扇》）、唐明皇、杨玉环（《长生殿》）……等人物形象，面貌各异，给观众留下了深刻印象。但毋庸讳言，古代戏曲人物类型化的倾向也是相当突出的，不少人物的个性被其共性所压倒，个性从属于人品，缺乏复杂性，个性特征不够鲜明突出。从舞台表演来看，戏曲演员首先关心的是人物的类的属性——行当，而不是人物区别于他人的独特性，这不仅反映在表演动作和歌唱上，也反映在穿戴装扮上。因此，戏曲表演一直采用角色分行制。早期戏曲扮演将人物分为孤、邦老、细酸、旦、卜儿等几个类别，这些显然是人物类型。后期的“行当”如生、旦、净、末、丑，也是类型化的划分，它首先关注的主要不是个体的独立性，而是人“类的属性”。别行当的扮演体制并不完全扼杀人物的个性，但往往要求在突出“类”——行当特征的前提下，再来展示人物的个性。从剧本创作来看，人品的善恶正邪始终是剧作家的“兴奋中

心”，至于区别于他人的内在独特性，则被放到了次要地位。李渔说：“欲劝人为孝，则举一孝子出名，但有一行可纪，则不必尽有其事，凡属孝亲所应有者，悉取而加之，亦犹纣之不善，不如是之甚也。一居下流，天下之恶皆归焉。”[27]这种方法与典型化的方法是有联系的。狄德罗认为，典型就是“理想的范本”，是众多同类人物的艺术概括。他这样说：

甲就像一个雕刻家忠实地按照一个丑陋的模特儿刻成雕像，里面也有自然的真实那样。人们称赞这种真实，但觉得整个作品贫乏可厌。

进一步说，有个屡试不爽的办法能使你的表演低下、委琐，那就是让你扮演你自己的性格。你是一个伪君子、吝啬鬼、厌世者，你演你自己会演得很好。不过你绝对做不到诗人做到的事情，因为他创造了标准的伪君子、标准的吝啬鬼和标准的厌世者。

乙某一伪君子 and 标准伪君子有什么差别呢？

甲比亚科员是某一伪君子，格里则尔神父是某一伪君子，但是都不是标准的伪君子。金融家杜那尔是某一吝啬鬼，但是他不是标准吝啬鬼。标准吝啬鬼和标准伪君子是根据世上所有的杜那尔和格里则尔创造出来的。这要显示他们，最普遍最显著的特点，而不是其中某一个人的精确肖像，因此任何一个人都不能在这里面认出他自己。

……我要对他们说：“你的画，还有你的表演所显示的仅仅是个别人的肖像，这些肖像大大不如诗人描绘的那个普遍概念和我期待的那个理想范本。你的女邻居长得美，非常美；这我同意。不过她不是美本身。你的作品和你的模特儿之间的差距，相当于你的模特儿和理想范本之间的差距。”[28]

狄德罗所说的“理想范本”，类似于巴尔扎克在《〈一桩无头公案〉初版序言》中所说的“典型是类的样本”，是指一种“普遍意象”，它所凸现的是形象的概括性，着重刻画的是“这类人物最普遍最突出的特点”。这种理想化的方法与我国古典戏曲凡属某类人物“所应有者，悉取而加之”的方法比较接近，但与西方近代的典型观念和典型化方法则存在一定距离。西方近代典型观念大大突出了人物的个性因素，要求通过个性的强烈表现来反映共性，认为

“平均数”式的性格不能算作典型性格。歌德说：“诗人究竟是为一般而找特殊，还是在特殊中显出一般，这中间有一个很大的分别。由第一种程序产生出寓意诗，其中特殊只作为一个例证或典范才有价值。但是第二种程序才特别适

宜于诗的本质，它表现出一确特殊，并不想到或明指到一般。谁若是生动地把握住这特殊，谁就会同时获得一般而当时却意识不到，或只是到事后才意识到。”[29]歌德还说：“艺术的真正生命正在于对个别特殊事物的掌握和描述。此外，作家如果满足于一般，任何人都可以照样摹仿；但是如果写出个别特殊，旁人就无法摹仿，因为没有亲身体验过。你也不用担心个别特殊引不起同情共鸣。每种人物性格，不管多么个别特殊，每一件描绘出来的东西，从顽石到人，都有些普遍性；因此各种现象都经常复现，世间没有任何东西只出现一次。”[30]黑格尔说：“我们原来的出发点是引起动作的普遍的有实体性的力量。这些力量需要人物的个性来达到它们的活动和实现，在人物的个性里这些力量显现为感动人的情致。但是这些力量所含的普遍性必须在具体的个人身上融会成为整体和个体。这种整体就是具有具体的心灵性及其主体性的人，就是人的完整的个性，也就是性格……真正的自由的个性，如理想所要求的，却不仅要显现为普遍性，而且还要显现为具体的特殊性，显现为原来各自独立的这两方面的完整的调和和互相渗透，这就形成完整的性格，这种性格的理想在于自身融贯一致的主体性所含的丰富的力量。”[31]别林斯基认为，典型化的一个重要原则是“必须使人物一方面成为一个特殊世界的人们的代表，同时还是一个完整的、个别的人。只有在这种条件下，只有通过这种矛盾的调和，他才能成为一个典型人物”，每个典型人物对于读者来说“都是一个熟悉的陌生人”。[32]“典型”是共性与个性的完美统一，但共性只能通过个性——“具体的特殊性”去显现，否则就不能算是典型形象。我国古代戏曲中的人物有不少是某种理念（诸如忠、孝、义、勇、慈、仁、爱、诚、直、奸、邪、淫等）理想化的化身，其个性特征不是很突出，正如歌德所说的，它们是按照“第一种程序”，亦即“为一般而找特殊”的程序“生产”出来的，而不是按照“第二种程序”，亦即“在特殊中显出一般”的程序“生产”出来的。这一点李渔作了很好的说明：“世间奇事无多，常事为多；物理易尽，人情难尽。有一日之君臣父子，即有一日之忠孝节义。性之所发，愈出愈奇，尽有前人未作之事，留之以待后人。后人猛发之心，较之胜于先辈者。即就妇人女子言之，女德莫过于贞，妇愆无甚于妒。古来贞女守节之事，自剪发、断臂、刺面、毁身以至刎颈而止矣。近日矢贞之妇，竟有刳肠、剖腹，自涂肝脑于贵人之庭以鸣不屈者。又有不持利器，谈笑而终其身，若老衲高僧之坐化者。岂非五伦以



内，自有变化不穷之事乎？古来妒妇制夫之条，自罚跪、戒眠、捧灯、戴水以至扑臀而止矣。近日妒悍之流，竟有锁门绝食，迁怒于人，使族党避祸难前，坐视其死而莫之救者。又有鞭扑不加，图圉不设，宽仁大度，若有刑措之风，而其夫慑（摄）于不怒之威，自遣其妾而归化者。岂非闺阃以内，便有日新月异

---

[1] 瞿同祖《中国法律与中国社会》，中华书局 1981 年版，第 320 页。

[2] 王夫之《尚书引义》卷一《皋陶谟》，《船山全书》第二册，岳麓书社 1988 年版，第 270 页。

[3] 贾谊《新书》卷一，《四库全书》子部一，儒家类。

[4] 《论语·卫灵公》。

[5] 《论语·阳货》。

[6] 《论语·里仁》。

[7] 《论语·卫灵公》。

[8] 《论语·卫灵公》。

[9] 《论语·卫灵公》。《子罕》篇亦记孔子此叹。

[10] 《论语·子罕》。

[11] 《文山集》卷二十，《四库全书》集部四，别集类三。“齿”一作“髯”。

[12] 《文山集》卷十九，《四库全书》集部四，别集类三。

[13] 托克托（脱脱）等《宋史》卷四百十八《文天祥传》，《四库全书》史部一，正史类。

[14] 钟嗣成《录鬼簿》，《中国古典戏曲论著集成》二，中国戏剧出版社 1959 年版，第 118—124 页

[15] 无名氏《录鬼簿续编》，《中国古典戏曲论著集成》二，中国戏剧出版社 1959 年版，281、285 页。

[16] “盗食”等语，见《颜氏家训·省事》，《四库全书》子部十，杂

家类一。

[17] 《论语·里仁》。

[18] 《孟子·尽心上》。

[19] 《孟子·滕文公下》。

[20] 《潇湘雨》对发迹变泰的新贵崔通有所揭露，但最后让翠鸾与其“团圆”，宣扬了“从一而终”和折衷调和的思想。

[21] 余秋雨《中国戏剧文化史述》第154页，湖南人民出版社1985年。

[22] 李渔《闲情偶寄》，《中国古典戏曲论著集成》七，中国戏剧出版社1959年版，第54页。

[23] 孟元老等《东京梦华录》（外四种），古典文学出版社1956年版，第97-98页。

[24] 孟元老等《东京梦华录》（外四种），古典文学出版社1956年版，第311页。

[25] 我国古人所说的“人格”与现代心理学所说的“人格”含义不尽相同。现代心理学认为，“人格”是指一个人各种心理特征的总和，而我国古人所说的“人格”是“品格”，主要是指道德修养水准。

[26] 《马克思恩格斯全集》第3卷，人民出版社1960年版，第86页。

[27] 李渔《闲情偶寄》，《中国古典戏曲论著集成》七，中国戏剧出版社1959年版，第20页。

[28] 狄德罗《演员奇谈》，《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社1984年版，第309-310页。

[29] 歌德《关于艺术的格言和感想》，《西方美学史》，人民文学出版社1979年版，第416页。

[30] 《歌德谈话录》，人民文学出版社1978年版，第10页。

[31] 黑格尔《美学》第一卷，商务印书馆1979年版，第300-301页。

[32] 《别林斯基论文学》，新文艺出版社1958年版，第120-121页。